

ICONO ORTODOXO

RESUMEN. Se analizan las características esenciales del icono bizantino y sus valores religiosos. Se trata de establecer el punto de vista adecuado para comprender estas pinturas de iconos desde su finalidad religiosa, contrastándolas con obras contemporáneas semejantes de la pintura occidental europea. Se pretende prevenir al espectador, estudioso de la pintura y de la historia del arte para adoptar una actitud "religiosa" ante el icono, si pretende adentrarse en el misterio que encierra.

ABSTRACT. This article deals with the essential characteristics of Byzantine Icons and their religious values. The important point is to look at them trying to find their religious purpose, in contrast with similar western painting of our time. This helps to take a "religious" attitude in front of the icon, if one wants to penetrate into the mystery the icon has in it.



Figura 1. Iconostasio del Monasterio de Rila en Bulgaria

I. JUSTIFICACIÓN

En varias ocasiones he pretendido hacer un breve análisis del icono ortodoxo, acercándome a ese apasionante fenómeno pictórico. El tema me atrae y la vez se me resiste. Tiene una atracción real y misteriosa, que cuando intento apresarla, me encuentro con una pobre realidad, como si de un sueño despertara. Hubo un tiempo en el que creí poseer sus claves

pero, más tarde, me sentí extraño ante esas pinturas que me provocan gran inquietud.

Con independencia de los temas tratados, fueron centro de mi preocupación tres cuestiones del lenguaje pictórico: las *proporciones*, el *colorido* y, particularmente, la *perspectiva*. Las proporciones, y con ellas la composición, me llevaban a un desequilibrio y a una desarmonía de relaciones entre las partes y el todo, así como de los llenos y los vacíos del cuadro; ninguno de los principios que aplicaba tenían respuesta: ni el fondo-figura de la percepción universal, ni la simetría medieval de eje vertical, ni la sección áurea renacentista, la diagonal barroca o el traslapo moderno. El uso del color no respondía a razones miméticas o naturalistas, pero tampoco aceptaba el lenguaje expresionista del color “en sí”: la agresividad del rojo o el sedante azul, la excitación de los complementarios, los tonos calientes frente los fríos, las leyes de armonía y contraste... Cuanto a la perspectiva, no podemos decir que sean pinturas planas, pero el espacio pictórico parece rehuir toda norma o, mejor, contradecirla: la caballera no mantiene el paralelismo, la cónica aparece invertida, los tamaños no responden a las distancias, y lo frontal elude el escorzo; ni siquiera le son aplicables los principios básicos de la percepción visual del espacio.

Las pinturas de los iconos parecen hechas a contracorriente de los progresos técnicos y estéticos que estudiamos en las teorías pictóricas de la historia del arte; parecen empeñadas en ignorar lo que fueron conquistas de los pintores para convertir la pintura en un bello lenguaje, expresivo y universal, lenguaje que entienden los ojos al igual que entienden la naturaleza. Pese a tantas limitaciones y contradicciones, los iconos poseen una misteriosa presencia que rebasa el lenguaje pictórico desde el que yo pretendía el diálogo; y así se me escapaba una belleza presentida y nunca alcanzada. Evidentemente, la belleza pictórica del icono reclama unos módulos diferentes a los que yo empleaba.

El esfuerzo por apresar el misterio que encierran tan originales pinturas me ha llevado a buscar esas obras desde el campo de la historia del arte, pero también desde los textos del cristianismo ortodoxo y, particularmente, a interrogar directamente las obras existentes en iglesias y museos. Muchas permanecen aún en sus lugares originales de culto, pero la mayoría están desplazadas, fuera de sus iconostasios, en lugares profanos ajenos a la liturgia. Pese a la dispersión producida por guerras, incomprensiones y doctrinas antirreligiosas, me he visto sorprendidos por la presencia de

muchos iconos en pequeñas iglesias de Bulgaria y Rumania, y también por otros colocados en museos rusos, turcos y griegos que parecen resistir la disfunción a que son sometidos, irradiando todavía un misterio que sobrepasa su valor pictórico.

Si ahora retomo esta preocupación, compañera de tantos años, no es por haber encontrado su fórmula magistral, ni haber llegado al final de mis estudios a conclusiones definitivas; todo lo contrario, mientras más he querido avanzar en este tema más enredado me he visto en su profundo misterio. Es por ello que, antes de abandonar, obligatoria y definitivamente, esta prolongada compañía, pretenda dejar constancia de mi irresoluta preocupación, señalando esta singular manera que han tenido los cristianos ortodoxos de expresar con la pintura “algo” misterioso que la desborda.

II. POSICIONAMIENTOS ANTE UNA PINTURA

Suele cometerse un grave error cuando se juzga toda manifestación “artística” desde los postulados de nuestro contexto socio cultural, o desde nuestros conocimientos y experiencias personales. Con mucha frecuencia incluimos en el concepto “obra de arte” pinturas en las que predominan y se justifican otras cualidades de orden histórico, sociológico, arqueológico, testimonial, afectivo, simbólico, religioso, físico o moral, que pretendemos juzgar desde nuestro personal credo estético. Esta norma general tiene particular incidencia cuando nos enfrentamos a los iconos (cuadros cristianos ortodoxos orientales) como si fuesen “solamente” bellas pinturas, y les aplicamos los cánones y principios estéticos de la pintura occidental.

Es verdad que toda pintura, nacida de una idea, nos obliga al conocimiento de esa idea; así debe ser para no quedarnos en la epidermis de su significado, juzgándola solamente en sus aspectos formales, aplicándole un punto de vista incorrecto y, por ello, deformador y falseador de la obra. Es fácil encontrar ejemplos que confirman esta constante aberración estética. Pasa con pinturas griegas o romanas nacidas en el contexto histórico de la mitología grecorromana; no se diga con las más exóticas y sorprendentes pinturas egipcias, que acompañan al difunto en ultratumba, tan distantes de nuestros arquetipos pictóricos; pero también ocurre con obras renacentistas o barrocas, que creemos más cercanas a nosotros, y de las que desconocemos su idea, significado y contexto, lo que nos cierra sus puertas a nuestra

profana mirada. Más herméticas a nuestra comprensión nos resultan las recientes vanguardias pictóricas porque, al considerarnos jueces capacitados por nuestros estudios históricos, y por su rigurosa contemporaneidad, nos presentamos ante las obras, tal vez, con mentalidad desprevenida e inadecuada.

Si ante cualquier obra pictórica corremos el riesgo de situarnos en un punto de vista incorrecto, quedando inhabilitados para su lectura, goce o entendimiento, por recurrir a nuestros egocéntricos y subjetivos cánones (que a veces ni siquiera son nuestros), o a tópicos generalizados (lugares comunes) que se nos han instalados en “nuestro gusto” (tan exaltado por el subjetivismo cultural de estos tiempos), la distancia que nos separa de un icono ortodoxo es, sencillamente, insalvable.

III. SINGULAR PINTURA DEL ICONO

Conviene decir, cuanto antes, que en esta aproximación cautelosa, pronto advertimos que el icono de la Iglesia Ortodoxa es una pintura religiosa; pero no es una pintura religiosa al estilo de las pinturas de la iglesia católica romana, sino que es, ante todo, un elemento de culto cristiano, integrado en la propia liturgia eclesial. Tiene un significado y una trascendencia sacramental que lo sitúa muy por encima de cualquier otra representación pictórica; pertenece a otra dimensión que, si bien busca y parte de la belleza material, la rebasa, o mejor, por medio de una singular belleza pictórica se eleva al mundo de lo inmaterial invisible. Claro está que hablamos de una belleza para iniciados, belleza que escapa a la visión del puro esteta, porque requiere, para ser vista, la iluminación con la luz interior de quien la contempla. Gozan de ese privilegio, para la contemplación trascendente del icono, los fieles de las ramas ortodoxas de las iglesias cristianas, y no todos ni siempre, sino aquellos que, iluminados por la fe y la gracia, se unen por la contemplación y la oración a la misma vida de la iglesia. Queda sentado que, el icono contemplado fuera de su contexto cultural y su función litúrgica, es una pintura de difícil clasificación artística.

Si no se trata solamente de una pintura religiosa, sino de un objeto de culto litúrgico, nacido “en” la iglesia y “para” la iglesia, será preciso posicionarse en el nuevo punto de vista que esta singular función le otorga. Pero no es solo eso; el icono tiene más hondo significado para el cristiano

ortodoxo: tiene un fundamento teológico, lo que es igual a decir que tiene la posibilidad y la legitimidad de ser venerado, ya que, de alguna manera (difícil de entender para la mentalidad occidental) la Divinidad está presente por el icono.

Habría que remontarse a la historia, tanto del pensamiento como de la Iglesia, para comprender los dos diferentes caminos que han seguido los cristianos, y que caracterizan todavía estas dos mentalidades, la oriental y la occidental. Solo así puede encontrarse una explicación a que, la misma y única Iglesia que fundó Cristo y predicaron sus Apóstoles, adquiera hoy tantos diferentes aspectos y matices que parecen distintas, cuando realmente solo son posicionamientos históricos desde variados ángulos, que enfatizan particularidades y manifestaciones del mismo Dios.

IV. LA IGLESIA ORTODOXA ORIENTAL Y LA IGLESIA CATÓLICA ROMANA OCCIDENTAL

Existe hoy una idea muy general al referirnos a las “iglesias cristianas orientales”, englobando en ese concepto una gran variedad de planteamientos teológicos, con ritos y cultos que, arrancando de los primeros siglos del cristianismo, se han desarrollado hasta nuestros días por diversas épocas y países. Dos mil años de historia cristiana nos abren un abanico, pintado por sus dos caras, con múltiples paisajes y detalles. O como ha dicho Juan Pablo II, “la iglesia respira con dos pulmones, uno oriental y el otro occidental”.

Venimos aceptando esta general denominación geográfica de iglesia ortodoxa oriental, y de iglesia católica romana occidental, como límites suficientes para referirnos a un tipo especial de la iconografía cristiana. Pero no es tan fácil esta delimitación si queremos profundizar en los diversos caracteres que configuran sus pinturas y en los diferentes matices que las particularizan. Advirtamos que, si tienen muy sensibles caracteres diferenciales en sus estilos pictóricos, mayor es la distancia en sus significados icónicos. Pues las formas pueden llegar a ser semejantes pero el simbolismo que encierran va en direcciones opuestas.

Las primitivas iglesias fundadas en Jerusalén se extienden por Asia Menor, Grecia, Creta, Siria, Persia, Egipto, Etiopía y hasta la India, llegando más tarde a los países eslavos. Tradiciones antiguas muy arraigadas en

el arte pictórico, tanto en la India como en Egipto, dejarán su influencia, formalista y técnica, y también la simbólica, en lo que serán los primeros iconos orientales del arte bizantino. Si bien es cierto que el icono ortodoxo nos parece invulnerable por el tiempo y la geografía, también es cierto que no puede evitar la huella y rasgos de las culturas en las que se desarrolla. Véanse, como ejemplo, las semejanzas que tienen los iconos con las composiciones pictóricas hindúes o con los retratos egipcios del Fayum y, definitivamente, con todo el estilo bizantino.

Tras la muerte de Teodosio I, en el 395, el imperio romano queda dividido en oriental y occidental, y las iglesias cristianas adscritas políticamente al imperio adoptan esa división convencional. Además de esa clasificación geográfica, dentro de las iglesias cristianas son de señalar diversos incidentes, como los tres grandes cismas provocados por el nestorianismo del siglo V, o por la reacción del monofisismo, más los reiterados enfrentamientos entre Roma y Bizancio. Los distintos concilios, con sus desacuerdos dogmáticos y el establecimiento de los variados ritos, no van a ser ajenos a las representaciones iconográficas. Más tarde las iglesias orientales, desbordando ya los límites geográficos, se van a constituir en patriarcados, extendidos hoy por todo el mundo. Estas iglesias reciben variados nombres “ortodoxos”, y practicarán en su liturgia, con algunas variantes, el llamado “rito bizantino”.

Al principio del cristianismo fueron cuatro los patriarcados: Jerusalén, Alejandría, Antioquia, y Roma, la cual se separará en 1054. Más tarde el Patriarcado de Constantinopla marcará un punto de inflexión y, más modernamente, los “nuevos” con jurisdicción serán Moscú, Yugoslavia, Rumania, Bulgaria. A estos conviene añadir los autocéfalos de Grecia, Chipre, Georgia, Albania, Polonia... Por cada zona se van expandiendo con diferentes formas y circunstancias particulares. En Rusia, por ejemplo, un hecho singular la marca, cuando el príncipe Vladimiro de Kiev, el año 988, se bautiza y hace bautizar a su pueblo; cuando los dos excepcionales hermanos, Cirilo y Metodio crean un alfabeto que permite la lectura bíblica y se inicia, con ello, un gran desarrollo cultural en esa región. Tras no pocas peripecias, que obliga al traslado de la capital de Vladimir a Moscú, alcanzará esta, en el siglo XV su máximo esplendor, siendo considerada la tercera Roma. Son estas historias particulares las que van marcando los matices diferenciales de unos iconos, que hoy vemos como unidad monolítica.

Como se puede ver no es fácil establecer una jerarquía que unifique eso que damos en llamar ortodoxia oriental, y mucho menos distinguir los caracteres propios de sus respectivas representaciones icónicas; si bien tienen una característica común, como es la permanencia del “estilo bizantino” en su estilística pictórica, y la “intemporalidad” que le imprime una persistente y convencional morfología a este tipo de pinturas. Porque no decimos que sea homogénea la pintura de los iconos, pues tienen rasgos singulares que permiten a los estudiosos diferenciar un icono del Monte Athos, “*Theotocos*” del siglo XVIII, (Figura 2), de otro de la escuela de Moscú, *Calvario del 1390* (Figura 3); o de la Escuela de Novgorod, *Presentación de Jesús en el Templo*, siglo XV (Figura 4). Sirvan estos tres ejemplos para apreciar sus evidentes diferencias, aunque desde la óptica occidental aparenten un estilo semejante y uniforme. Pues, es verdad que, lugares como el griego y monástico Monte Athos, con más de 20 monasterios, que abarcan desde el siglo X hasta nuestros días, y con miles de pinturas murales e iconos, tienen muy difícil catalogación. Caso semejante ocurre con la gran concentración de obras reunidas en el territorio egipcio de Santa Catalina del Sinaí, que desde sus mosaicos del siglo VI, nos muestra una extensa colección de iconos variadísimos. Ello unido al anonimato de sus autores, y a una exclusiva finalidad cultural, hacen muy complicado, cuando no imposible, una clasificación histórica al estilo de las obras pictóricas de occidente.

En contraste con esta pintura reglada, “congelada en un hierático estilo”, de exclusiva finalidad religiosa, la pintura de occidente estará marcada por su evolución esti-



Figura 2



Figura 3

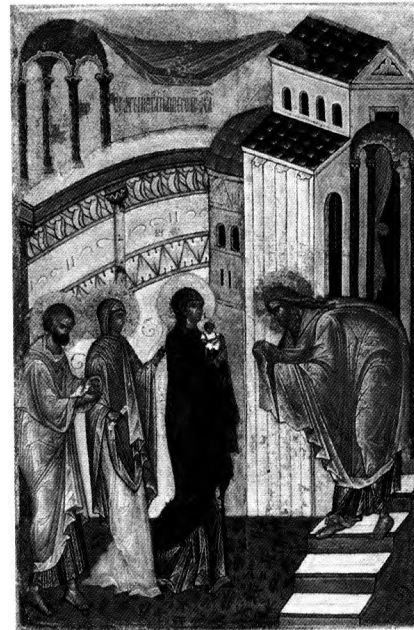


Figura 4

lística y técnica, incardinada en su época y su lugar influyente, estableciendo claras diferencias entre obras de un siglo y otro, entre pinturas de una y otra región, que pueden ser diferenciadas hasta por el espectador menos experto.

La pintura cristiana occidental forma parte de la evolución del pensamiento grecorromano, e impregnada de ese pensamiento clásico eclosionará en el mundo pagano del renacimiento. La iglesia romana avanzando en el conocimiento y la razón, y de la mano de la filosofía escolástica, llegará hasta lo que hoy denominamos como humanismo cristiano. Esta concepción del hombre en occidente, permitirá al arte una “humanización”, que lo distanciará cada vez más del concepto “divinizado” de la pintura oriental. La básica idea, puramente humana, del tiempo, cobra en occidente un dinamismo de progreso y evolución, que busca nuevas metas como características de lo humano; para el cristiano oriental, en cambio, el tiempo no existía antes de la creación, y es un concepto inaplicable a Dios, que es eterno, presente e inmutable; por ello acercarse a Dios, a través del icono, es dejar el tiempo sin valor. Como efecto de esta intemporalidad, en

los iconos se repiten con frecuencia las tres letras en la aureola de Cristo, en la que se pinta la cruz, (que pueden interpretarse como “el que ha sido siempre”, “siempre es” y “siempre será”).

Si en aquellas iglesias orientales el pintor “escribe” el icono para seguir con rigor las directrices eclesiales de la ortodoxia, manteniéndose en un prudente anonimato y siguiendo prototipos nacidos con intemporalidad en el seno de la Iglesia y la tradición, (de ahí el concepto del icono “aquipoeta”: no hecho por mano de hombre), en occidente triunfa un individualismo creativo y renovador, que impone el desarrollo de la personalidad y estilo subjetivo de cada artista, dentro de su contexto evolutivo. Son dos ideas antagónicas las que subyacen en los planteamientos de las pinturas de los iconos en la iglesia ortodoxa oriental, frente a las pinturas cristianas en la iglesia romana.

V. IDEA EN QUE SE SUSTENTA LA PINTURA DEL ICONO

Podemos comprobar como en esta polifonía cristiana, hay voces diferenciadas que entonan el mismo canto, aunque algunas parezcan desentonar: desde las iglesias protestantes, por ejemplo, que, alejadas de las imágenes, encuentran en la Palabra la presencia viva de la divinidad y la justificación por la fe; hasta los católicos que tienen en la Eucaristía el sacramento-alimento que los sitúan ante el Dios real y verdadero; están las iglesias ortodoxas que ven por el Icono (expresión de la Palabra y la Tradición) una ventana, por la que van más allá de la razón y el sentimiento, al inefable encuentro y contemplación de lo divino. Son tres caminos, igualmente válidos, que históricamente han sido cultivados por los cristianos para llegar al pleno encuentro con Dios.

“Lo que es la palabra para el oído, lo es el icono para la vista”, argumentan los santos padres de la ortodoxia, como San Juan Damasceno; y es curioso observar como el término usado por los iconógrafos no es “pintar” sino “escribir” el icono. El Concilio VII sancionó: “Ya sea por la contemplación de la Escritura, ya sea por la representación del Icono, recordamos todos los prototipos y nos introducimos en ellos”. Y más explícitamente en la Sesión VII: “Porque el honor de la imagen, se dirige al original, y el que adora una imagen, adora a la persona en ella representada”: Así se defendió el icono, que se inserta por la Encarnación y la Trinidad en la misma vida de la Iglesia.

Para la Iglesia Ortodoxa el Icono es un sacramental y por ello los bendice, con la intersección de un sacerdote y un ritual propio de su consagración, en una función litúrgica, adquiriendo una fuerza expresiva en la Gracia y la Presencia que comunica. Recordamos a estos efectos un fragmento de la Oración de Consagración del Icono: “Señor Dios, Tu creaste al hombre a Tu imagen. La caída lo oscureció. Pero la Encarnación lo restaura y lo restablece a su dignidad primera. Al inclinarnos ante los iconos, veneramos Tu Imagen y Tu Semejanza y en ellos Te glorificamos”. Exige, por ello, la Iglesia, una imagen “verdadera”, “bella”, “expresiva” y teológicamente “exacta”. Exacta, o sea, verdadera, “aquiropoeta”(no hecha por mano de hombre) cuanto sus rasgos tienen que corresponder exactamente a la Palabra y la Tradición que la ilumina y que la imagen misma visualiza, no cabiendo, pues, interpretaciones personales del pintor; también ha de ser milagrosa, en cuanto hace ver las maravillas de Dios, y que tiene cualidades carismáticas al ser fuente de gracias sobrenaturales. San Juan Damasceno nos aclara en uno de sus tratados consagrado al icono: “Milagroso quiere decir, cargado de presencia, testigo indudable y canal de la gracia hacia la virtud santificadora”. Y el Concilio del 860 lo sanciona definitivamente: “Lo que el Evangelio nos dice a través de la palabra, el icono lo anuncia a través de los colores y *nos lo hace presente*”. Y destacamos esta última frase porque se trata, precisamente de eso, de una presencia mística de la que son portadores los iconos. El icono, por todo ello, está relacionado con la historia del arte cuanto se produce en una etapa y lugar concreto, con una técnica y un estilo pictórico compartido con obras profanas (bizantinas), pero también los iconos están relacionados con la historia de la Iglesia (ortodoxa), en cuyo seno se realizan y cuyo lenguaje adoptan.

Por esta “idea” en que se fundamenta la pintura del icono, se puede ver que no se trata de una pintura “solamente”. Es por ello, que todos los intentos de estudio y análisis del icono, desde la historia del arte, conllevan una frustración, pues escapan a la estilística convencional del bizantinismo, a la evolución e influencia entre maestros y discípulos, ignora la cronología y la región donde se producen las obras, estando de espaldas a la evolución estilística, etc., algo que no casa con los métodos propios del estudio de las obras del arte occidental.

La propia actitud del pintor de iconos, frente al pintor occidental, supone un profundo abismo que los separa, dejando solo un débil puente

de unión, como son el uso común de sus materiales pictóricos, y aún estos, quedan sometidos a muy diferente tratamiento. El pintor occidental se forma en las academias o en los talleres del maestro, donde adquiere sus conocimientos de la técnica, del dibujo mimético, de la anatomía, quizás la iconografía, la perspectiva, la composición, el uso de los materiales, etc.; todo está orientado a la perpetuación de la obra, y a la descripción personal y veraz de una escena o paisaje. Nada tiene que ver la moral, la ética, ni siquiera el conocimiento cultural de la religión. (Aquí conviene recordar que en los planes de estudios que nos tocaron en suerte en nuestra formación artística, pudimos conocer las asignaturas de Doctrina Cristiana y Sagrada Liturgia, lo que, evidentemente, es impensable hoy en nuestros laicos centros de formación artística; un indicador más del acelerado proceso de descristianización de Europa)

El iconógrafo supone una capacitación pictórica pero, fundamentalmente, teológica. Sus estudios son paralelos a los eclesiásticos, y su preparación es una vida de oración, ayuno y meditación. Desde antiguo así se formaban y lo acreditan los textos llegados hasta nosotros. Tampoco era ajeno a su formación el simbolismo de todos los elementos del icono, particularmente el color, los objetos y las actitudes de cada personaje.

Prevalece la idea, en el pintor de iconos, de estar haciendo oración cuando pinta, siguiendo la tradición eclesial, sintiéndose instrumento que realiza una función litúrgica para facilitar el dialogo entre los fieles y la divinidad. Muy al contrario, el pintor occidental, cuando pinta temas cristianos, está preocupado por hacer una obra bella con cualidades humanas que, seduciendo la vista, provoque en el espectador agradables sentimientos estéticos.

VI. LA EXPERIENCIA ESTÉTICA Y LA EXPERIENCIA RELIGIOSA

Y cabe preguntarse ¿cómo será posible ver en una tabla pintada algo más de lo allí pintado, de lo allí “objetivamente” representado, de lo “sensualmente” percibido? Y podemos preguntarlo desde nuestra lógica cartesiana y demostraciones de esa lógica de razón pura, encontrando muchos obstáculos para respondernos. Pero el principal obstáculo no viene del obtuso materialismo predominante, ni del pragmatismo que recorta el pensamiento, ni de la incapacidad para apreciar “De lo espiritual en el arte”



Figura 5



Figura 6

con Kandinsky, ni de quien pretende ver en el arte pictórico de Magritte “una pipa”; ni siquiera de quien participa del “pensamiento fragmentado” de la posmodernidad; el mayor enemigo para penetrar en el misterio sacro que se oculta en el icono bizantino, lo tenemos en las representaciones del arte sacro de la pintura occidental; de la forzada concordancia que buscamos entre las obras maestras del arte y los modelos iconográficos de la fe. El obstáculo viene de la confusión entre la experiencia estética y la experiencia religiosa: ambas tienen un parecido sorprendente y unas fronteras confusas, pero son dos realidades diferentes.

Ante dos tablas igualmente pintadas con argumentos religiosos semejantes, puede existir una actitud de contemplación, reconocimiento, incluso de oración, pero, la diferencia puede estar en como cada una posee su objeto o, más bien, como es poseída por él. La obra de arte persigue un goce estético. Una belleza que adquiere desde cada ángulo matices variados; nuestro entorno de cultura clásica distingue en ello la armonía, la proporción, el equilibrio, el orden, el ritmo, y un placer sensual de los colores junto a la perfección de las formas “en sí”. Sensaciones que podemos encontrar, es cierto, en muchas imágenes religiosas, ya góticas, renacen-

tistas o barrocas que nos invaden, pero que solo tienen una trascendencia puramente humana.

Ante los tres ejemplos de la *Trinidad* del Masaccio, una *Madonna* de Rafael o un *Calvario* de Van der Weiden, podemos decir que nos causan placer estético (y tal vez le podamos rezar); pero lo suyo es puramente humano; producen un placer estético que no trasciende más allá de un sentimiento sensual, con cuyas formas nos sentimos identificados. Hasta pudiéramos decir que su perfección formal es un obstáculo para esa trascendencia mística de la experiencia religiosa. ¿Qué separa esos tres ejemplos “occidentales” de la *Trinidad* de Revlow (figura 5), la *Madre de Dios* de Vladimir, (figura 6) o el *Crucificado* de Moscú de Dionisios (figura 7)? Señalamos estos tres ejemplos “semejantes” para identificar mejor el matiz que los separa, distinguiendo el placer estético de las tres primeras, de la emoción religiosa de estas tres últimas.

También exponemos aquí estas dos imágenes del rostro de Cristo que, para las fórmulas estéticas de occidente son “feos”, pero que vistos como símbolos, con el espíritu de la ortodoxia, tienen una inefable emoción religiosa. (figuras 8 y 9)

Para aproximarnos a la comprensión del icono tenemos que ver en esa tabla pintada (tal vez cuarteada y ennegrecida) más allá de la pintura material que la cubre con imágenes poco realistas, “desnaturalizadas”, y como transfiguradas; que no pretenden buscar la perfección formal de las humanas anatomías correctas, o el ilusionismo visual de su perspectiva, mucho menos el verismo de los modelos humanos. Su objetivo no es crear una imitación óptica del natural, sino un *símbolo* que evoca y remite a lo representado. Así como, para entender la trascendencia de la palabra bíblica, hemos de oír en los textos sagrados más allá de la literatura de un relato histórico, veraz o anecdótico, para descubrir la palabra auténtica de Dios, viva y eficaz, que nos interpela hoy; y también para gustar la

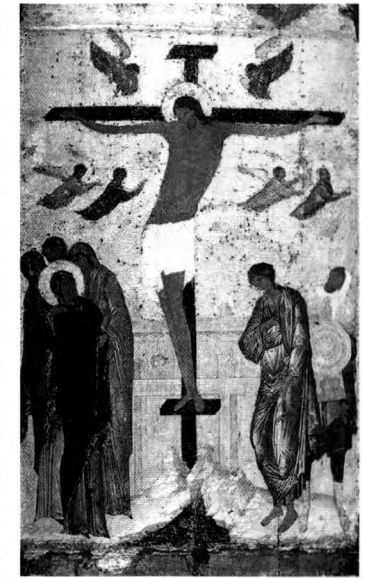


Figura 7



Figura 8

la materia, en la cual siempre podrá verse la huella digital del Hacedor, con una visión panteísta del mundo. Este superado panteísmo naturalista parece encontrar hoy con la “Nueva Era” y tantos movimientos religiosos de origen oriental, una singular desviación del Dios personal de la Revelación, para considerarlo como una impersonal energía cósmica.

Como dice el II Concilio de Nicea (año 786), las imágenes no tienen culto de latría, que corresponde solo a la esencia divina, sino “el honor otorgado al signo de la cruz y a los santos Evangelios, porque la honra dada a la imagen pasa al prototipo que ella representa”. Pero esta

presencia del Dios y Hombre real en la Eucaristía, solo nos será posible si los ojos de la fe y la gracia trascienden la apariencia sensible del gusto del pan y el vino, cuyo sabor y reconocimiento sensoriales de estos alimentos pueden alejarnos del cuerpo y sangre de Cristo.

Que por lo material y visible puede llegar el ser humano hasta la “imagen de Dios invisible” (Col. 1,20) Así se podrá decir con San Juan Damasceno (675-749): “Venero la materia porque por ella ha llegado hasta mí la salvación”. Pero no se trata solo de una veneración de

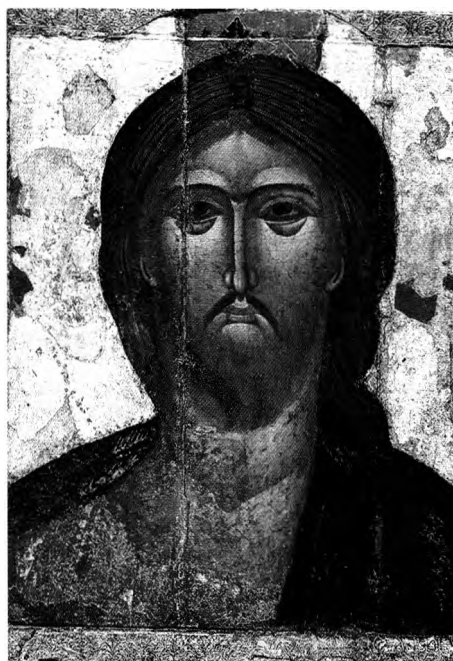


Figura 9

precisión válida para todas las imágenes sacras, puede quedarse corta al referirnos a la imagen específica del icono de la iglesia ortodoxa, la cual, como ya hemos dicho, recibe una cualidad sacramental.

Como síntesis, podemos añadir, que la experiencia estética es profana, a escala del hombre, propia de la naturaleza humana, la cual le produce emoción y deleite puramente humano, por la sensibilidad o el raciocinio; por el contrario, la experiencia religiosa procede de una íntima contemplación del misterio divino, de una certeza de trascendencia ante el misterio de Dios, de un presentimiento de lo inefable. En la primera se trata de gozar una belleza sensible, que nos penetra por los sentidos, como un reflejo de la obra creada por Dios; en la segunda se contempla directamente la Belleza creadora, que es Dios, que nos penetra por el espíritu. Será preciso pedir ayuda a San Agustín, quien, en sus Confesiones, tiene su palabra la claridad de quien lo ha experimentado: “¡Tarde te amé, hermosura tan antigua y tan nueva, tarde te amé! Tú estabas dentro de mí y yo fuera, y por fuera te buscaba. Y desfigurado y maltrecho como era, me lanzaba, sin embargo, sobre las cosas hermosas que tú has creado. Tú estabas conmigo, pero yo no estaba contigo. Me tenían lejos de ti todas esas cosas que no existirían si no tuvieran existencia en ti”. Y en otro lugar insiste: “Estaba dando la espalda a la luz y tenía el rostro girado a las cosas iluminadas. Así mi rostro, por el que yo era capaz de contemplar las cosas iluminadas, no está él mismo iluminado”.

No podemos olvidar la influencia de la espiritualidad monástica ortodoxa en el uso de la oración. El espíritu contemplativo del monje ortodoxo llega hasta el mundo secolar, y sus métodos, con el movimiento denominado genéricamente “hesicasmo”, predispone para esa luz interior desde la “oración de Jesús”, con la que es posible esta especial vivencia religiosa que ilumina la pintura del icono.

VII. ESENCIA Y APARIENCIA

Por su apariencia formal, lo más próximo a un icono sería una pintura de un tema cristiano y, quizás más próximo, una pintura medieval. Tal vez en el comienzo del prerrenacimiento con un Cimabue (10), Ambrosio (11) y Pietro Lorenzetti (12).o Duccio di Bouninsegna (13), y Giotto (14), por ejemplo, (Figuras 10, 11, 12, 13, 14) tendríamos aparentes puntos de

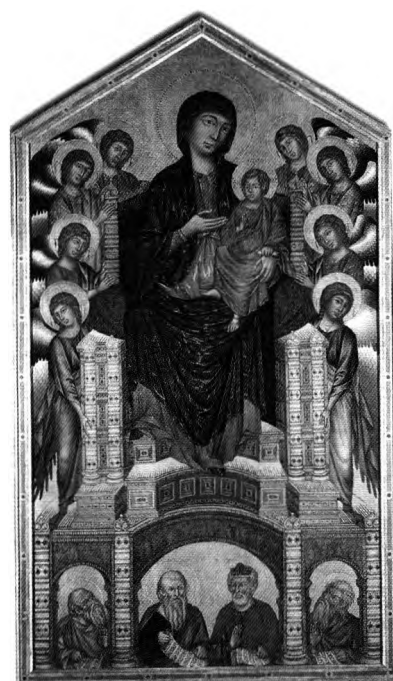


Figura 10



Figura 11



Figura 12

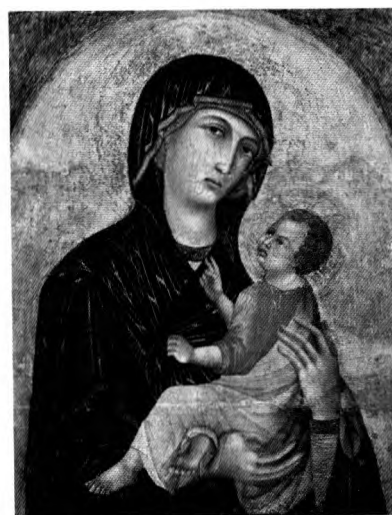


Figura 13

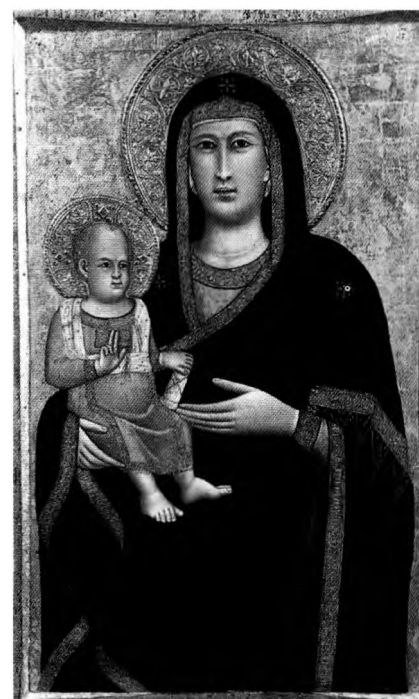


Figura 14

encuentro entre la pintura religiosa de occidente y el icono oriental. Esa aproximación estilística y formal puede establecerse desde los postulados esteticistas de la historia del arte occidental, porque realmente existe esa conexión. Es por ello inevitable establecer paralelismos estéticos entre estos dos tipos de "tablas pintadas". Pero estos paralelismos y comparaciones solo nos pueden llevar a una mayor confusión. La confusión de la apariencia con la esencia, la distancia entre lo profano y lo sagrado; se establece un profundo foso, paradójicamente sutil, que hace imposible la relación estilística del Icono con otras pinturas occidentales. Hay una primera apreciación que salta a la vista menos experta: mientras en occidente van cambiando los estilos y mane-

ras de las formas pictóricas, no solo en el tiempo sino en la zona geográfica o región, las pinturas ortodoxas parecen intemporales; mantienen modelos en una constante, cual si bebiesen en una fuente común permanente. Y no es que no existan variadísimas maneras y originales modelos, que nos permiten rastrear la personalidad del artista iconógrafo, su región y hasta su época, pero prevalece el deseo de permanecer anónimo el autor, ocultando la mano que lo ejecuta, ya que la verdadera autoría es la comunidad de la propia Iglesia ortodoxa, con su peculiar concepto de la intemporalidad.

La apariencia del objeto (del icono) se nos muestra ciertamente como una tabla coloreada y unas imágenes pintadas; es una realidad inmediata percibida por nuestros sentidos, que directamente nuestra inteligencia traduce e interpreta: esa es la sensación del mundo exterior como primer escalón del conocimiento. Las sensaciones suelen convertirse en signos aparentes de los objetos. Estos signos pueden estar llenos de significados; por ejemplo: 1º, vemos una forma oval y una cruz de San Andrés debajo;

2º percibimos una calavera con dos tibias cruzadas, nos remiten a 3º, una interpretación significativa, “peligro de muerte”. Así como una cruz roja pintada en un edificio nos remite a “centro médico-sanitario”, etc. Sobran los ejemplos porque estamos invadidos por signos llenos de significados que todos entendemos. Hay signos puramente convencionales, sin ninguna relación con el significado, pero también hay signos que se convierten en símbolos, porque participan de aquello que representan; por ejemplo, un hijo mío puede representarme en un determinado acto, un cardenal puede representar la Iglesia jerárquica, un embajador portador de una “carta credencial” es parte de una nación, y recibe los mismos honores de la nación que representa. Tanto mi hijo como el cardenal o el embajador, se han convertido en símbolos de mi persona, de la Iglesia o de una nación, mereciendo los mismos honores que merecen lo que representan, y de lo que ellos mismos son parte. De semejante modo, el icono, es imagen cristiana que representa fielmente una realidad presente en la Iglesia, Iglesia que legitima su representación, haciéndolo partícipe de su presencia, por lo que este simbolismo otorgado, puede ir más allá del simple signo recordatorio.

En otro lugar (“Arte sagrado hoy en Sevilla”, Temas de Estética y Arte. Real Academia de Bellas Artes, Sevilla, 1998) expusimos la diferencia que se puede establecer entre lo “sagrado” y lo “religioso” o “ilustrativo”, refiriéndonos a las imágenes, por lo que no queremos insistir nuevamente en los matices de estos términos. Ahora pretendemos destacar la diferencia sacra entre el icono y la pintura occidental cristiana en general.

La raíz platónica del pensamiento oriental reconoce el mundo material como un reflejo del eterno; cada sensación evoca el mundo infinito de Dios, y no es extraño que los autores bíblicos utilizaran tantos elementos simbólicos y tantas metáforas para expresar realidades que no caben en las palabras o las imágenes. Así cobra sentido profundo el Evangelio de San Juan cuando dice: “En el principio era el Verbo” y el “Yo Soy el que Soy” revelado a Moisés, encierra todo el concepto de la divinidad inefable.

El nombre evoca a la persona nombrada, es más, la hace presente, nos dice su naturaleza, su esencia e historia; tiene un valor ese nombre que no encuentra parangón en la cultura occidental; por ello “no se dirá el nombre de Dios en vano”, o el “santificado sea Tu nombre” tienen una fuerza que se nos escapa; y también como, de semejante modo, la imagen hace presente al representado, cual el objeto a su prototipo. Dentro de este proceso mental es posible que el mundo material pueda representar realidades

espirituales: Dios espiritual e invisible crea su propio icono material y espiritual en la Encarnación, y “a su imagen y semejanza creó al hombre”. El símbolo y su significante se identifican y casi se confunden. El icono, pues, dentro de este pensamiento oriental, se justifica por una escala que arranca del Padre, consustancial con el Hijo en el amor del Espíritu Santo, llegando al hombre, material y espiritual, en un proceso descendente que implica la propia materia como posible icono, imagen del Dios invisible...

Este discurso oriental y platónico, difiere del nuestro occidental que, partiendo de Aristóteles, persigue el conocimiento como síntesis que pretende conclusiones. Los escolásticos, donde estamos instalados, llegan a las ideas generales por la abstracción de los conocimientos individuales. Las sensaciones se transforman en signos del objeto, y lo que se percibe no es lo que hemos sentido, sino “un modelo” con el que podemos manejarnos alejados del origen que los produjo. Desde estos planteamientos, la pintura occidental pertenece al mundo del conocimiento por las sensaciones, que tratan de ascender hasta Dios. La realidad creada es su punto de partida, que escudriña con objetividad. Pretende conocer la naturaleza y su comportamiento, como camino para llegar a su Creador. Ha buscado con ilusión el realismo de las formas creadas, el modelo humano, el retrato fiel, la luz y sombra, la perspectiva; en suma, las apariencias. (En ese inevitable encuentro entre el Creador y la creatura, la iglesia de occidente se halla cómoda acercando la divinidad a las formas humanas, en tanto que la iglesia oriental busca un acercamiento del hombre a las formas divinas; la primera humaniza a Dios y la segunda diviniza al hombre).

Como consecuencia de este global planteamiento, apreciamos el resultado en sus obras maestras de la pintura: en la iglesia católica

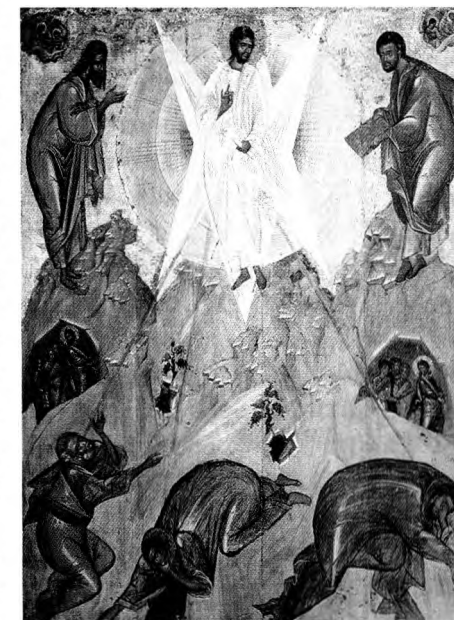


Figura 15

están en el Rafael de Urbino de las Madonnas y las Estancias Vaticanas, en el espacio racional y lógico de “La flagelación” de Piero de la Francesca, en la provocación de un crucificado de Zurbarán, etc... Caminando en paralelo y, paradójicamente en oposición, están las mejores obras orientales, cuales son “la Madre de Dios” de Vladimir (figura 6), la mística “Trinidad” de Andrés Rublêv (figura 5) o “la Transfiguración” de Teófanos el Griego (figura 15).

VIII. LA PINTURA RELIGIOSA OCCIDENTAL Y EL ICONO ORIENTAL

En la pintura religiosa occidental prevalece la búsqueda de la belleza en la propia obra, entendiendo la belleza desde el concepto escolástico “lo que, visto, agrada”, y hasta los más amplios horizontes actuales, como es la estética de la expresión de Benedetto Croce, por ejemplo. Pero la pintura ortodoxa del icono va más allá de la propia obra; esta “no agrada a la mirada” en el sentido tomista, ni es “expresiva” como pretende Croce, ni tampoco explora el subconsciente como pretende la psicología freudiana; ni siquiera explota el sentimiento con “las razones del corazón” en el sentido pascaliano.

En la pintura occidental se impone el personalismo, la manifestación individual del autor por sus huellas que deja en su obra. A veces se estudia la pintura de forma detectivesca, con la ayuda del grafólogo; importa descubrir la personalidad del autor por los rasgos diferenciales (consciente o inconsciente) que introduce en su ejecución, por la ordenación de sus espacios, por sus constantes cromáticas, por sus estilizaciones persistentes; llegamos a pensar que la pintura no ha sido más que un pretexto para exhibir las claves de su personalidad. Un ególatra “yo” impera en la mayoría de las pinturas occidentales. Si esto ocurre a lo largo de toda la historia del arte (en especial desde el renacimiento), adquiere carácter casi patológico en las pinturas modernas. Pintores, críticos, marchantes y galerista consideran un triunfo el reconocimiento de un autor sin mirar la firma. Toda la pintura se vuelve profana, no existe una pintura sacra, que se convierte en, sencillamente, religiosa. Sólo el tema o argumento de la obra nos muestra la intención religiosa del pintor; en quien parece dominar la idea de su estilo, o el “como” dice la pintura, más que lo “qué” dice en su obra. La

inventiva personalista de los autores se distancia tanto de los referentes evangélicos que se suelen cometer verdaderas y flagrantes herejías. Ya no es la voz de la Iglesia la que transmite su mensaje, es el capricho, cuando no la ignorancia o la soberbia del pintor agnóstico quien se nos manifiesta. En suma, un autorretrato del hombre sustituye al retrato de Dios.

En contraste con esta característica occidental, la pintura oriental, en concreto el icono ortodoxo, es normalmente anónimo; mejor, es toda la Iglesia la autora del icono. El pintor es mero instrumento en la ejecución de la obra. Porque el artista iconógrafo es, ante todo, un servidor de la Iglesia, testigo de la Palabra y la Tradición. Requiere, aparte de sus conocimientos del oficio pictórico, la autorización eclesial. La Iglesia cuida mucho no solo la formación espiritual sino que es exigente con su talento artístico, llegando a prohibir esta pintura a los artesanos poco dotados “para que su incapacidad no sea una ofensa a Dios”. En muchos momentos se impuso la consagración exclusiva a este ministerio, semejante al sacerdotal (porque predica con la imagen como aquel con la palabra; y el mensaje que predica es el de la Iglesia, no el suyo personal). Aunque tiene mucho margen de libertad artística, (cual lo atestigua el no encontrarse dos iconos exactamente iguales) debe atenerse a la iconografía establecida para la teología del icono. Ha de ocultar su sensibilidad personal o abstracción de rasgos individualista, tampoco debe aflorar en la obra su estado anímico y expresiones subjetivas; tratará de ocultar incluso su firma. El ayuno y la oración son preparativos necesarios para acometer la obra; incluso en la preparación del material y el soporte de la madera hay rituales semejantes a como prepara el sacerdote católico el altar donde se revelará la divinidad. El abate H. Stéphane, (Tratado V.4) comparando el icono de Cristo con el sacramento del altar, dice: “El icono es un modo de la Presencia divina; mientras que la Eucaristía conduce a la Substancia, el icono conduce a la Hipóstasis mediante la semejanza de la imagen”. “El icono transmite una fuerza beatífica que le es inherente debido a su carácter sacramental”. Y San Teodoro Estudita, inspirador del segundo Concilio de Nicea, escribe: “Al decir que la divinidad está en el icono, no nos apartamos de la norma”. Naturalmente que el pintor de iconos solo debe trabajar en gracia y recitar al comienzo de su trabajo una oración que, con algunas variantes dice así: “Tu, Dueño divino de cuanto existe, ilumina y dirige el alma, el corazón y el espíritu de tu servidor; lleva sus manos para que pueda representar digna y perfectamente Tu imagen, la de Tu Santa Madre y la de todos los

santos para gloria, alegría y embellecimiento de Tu Santa Iglesia”. Otra versión, debida a Dionisio de Furna, el iconógrafo del siglo XVII, en su “Hermenéutica de la Pintura”, dice: “Dios ve todo lo que existe, ilumina e instruye el alma, el corazón y la inteligencia de tu servidor (nombre del iconógrafo) y dirige sus manos para que pinten en modo irreprochable y perfecto la imagen de la Purísima Madre de Dios y todos los santos para la gloria, júbilo y belleza de la Santa Iglesia, para la remisión de los pecados de aquellos que veneren y besen con devoción este icono, honrando su prototipo. Líbralo de cualquier influencia diabólica así que progrese en todos tus mandamientos, por la intersección de tu Madre, del santo apóstol y evangelista Lucas y de todos los santos”.

Por todo ello, la pintura del icono debe huir del realismo sensual, pues la carne de los representados cede el paso a cuerpos transfigurados: personajes terrestres pero transformados en personajes celestiales. Es una obra bella, pero la belleza del icono proviene de la verdad espiritual que representa, donde la exactitud del simbolismo le otorga cualidades de contemplación, meditación y veneración. Por todos los medios la obra debe remitir al prototipo representado, sin retener la contemplación en accesorios estéticos y superfluos que desvían y comprometen el objetivo propio del icono. “En el icono, el cuerpo humano está liberado de las leyes de la materia, del tiempo y del espacio. La imagen humana, reducida así a sus formas y propiedades iniciales, originales, es eterna y semejante a Dios, que ha servido de modelo”. (Virgil Gheorghiu) Por el contrario, en la estética de occidente es importante que la pintura atraiga y retenga la mirada en la contemplación armónica de las formas, líneas y colores, extrayendo la belleza de la propia pintura, sin tener que recurrir a elementos extrapictóricos fuera del cuadro.

Ya vemos cuan diferente es, por su concepto y por su forma, la pintura de un icono ortodoxo de una pintura religiosa del arte occidental. Todos los iconos de Cristo son reconocibles por la semejanza, pero su parecido no es el del retrato de una individualidad humana, como ocurre en la pintura occidental, si bien cada icono es una manera única, eclesial y personal al mismo tiempo. El “parecido” y las expresiones particulares de cada personaje reclamarían una introspección psicológica, algo tan apreciado en las representaciones de las imágenes en la pintura de occidente, pero serían un estorbo en el icono, donde quedaría enredada y distraída la imaginación del orante. Por ello, en el icono no veremos gestos expresivos de sentimientos

y emociones, por el contrario son rostros y gestos estereotipados, congelados en una impersonal expresión. Ojos que nos miran desde más allá de su propia identidad; manos en actitudes simbólicas de acoger o bendecir, espacios divergentes que nos introducen en una perspectiva negativa de apertura sin convergencias. El color también tiene una finalidad simbólica y nada naturalista, siguiendo códigos tradicionales de la liturgia.

IX. INEVITABLES Y MUTUAS INFLUENCIAS

Junto a estas sutiles diferenciaciones entre los iconos orientales y las pinturas católicas romanas, se introducen nuevas complicaciones cuando se pasa de los planteamientos teóricos a las realizaciones prácticas. Estos dos bloques monolíticos no son impermeables a las mutuas influencias, tanto doctrinales como puramente estilísticas y pictóricas. No es fácil trazar líneas límites ni fronteras precisas, pero todo ello se da por entendido al tratarse de una actividad realizada por seres humanos, de naturaleza libre, que conviven en épocas y lugares comunes.



Figura 16

Por todas esas diferencias en la “idea”, expresadas más arriba, se puede comprender nuestro fracaso, cuando pretendíamos introducirnos en la estética pictórica del icono, desde nuestros conocimientos artísticos aprendidos en la pintura occidental. Este fracaso también se detecta en los libros de arte de nuestro entorno, cuando se presentan estos iconos en el contexto del arte de occidente, como un apartado más del estilo bizantino. Es peculiar como se muestran las ilustraciones, estableciendo una jerarquía de calidad en semejanza con las bellas obras de la pintura occidental; nuestras fuentes bibliográficas repiten insistentemente aquellas obras, cual

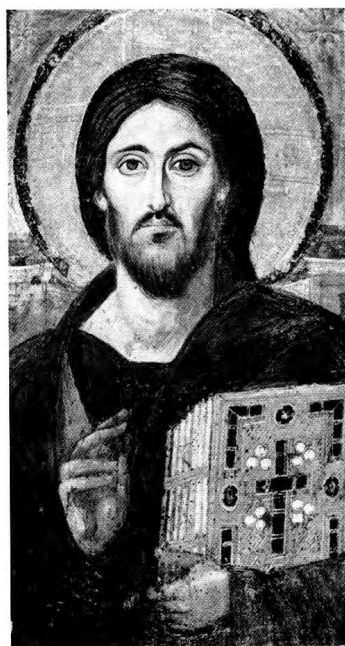


Figura 17



Figura 18

el “Cristo Pantocrator” del siglo XIII, que se conserva en el Museo de Chilandari en Moscú (figura 16); o el más “bello” aún, el pequeño, del siglo VI, del Monasterio de Santa Catalina del Sinaí (figura 17); así como la famosa “Anunciación” del siglo XIV, en la Macedonia yugoslava (figura 18).

Son obras en las que buscamos vínculos para engarzarlas con los Cimabue, Simone Martíni, Duccio Boninsegna, los Lorenzetti, incluso con Giotto, con cuyos cánones las pretendemos medir. Se olvida, pues, que es otro metro el adecuado para apresar su peculiar y mística belleza.

Nosotros mismos, recorriendo la zona del antiguo imperio bizantino, Turquía, Rumania, Bulgaria, Rusia, Grecia, etc., pasamos con superficialidad y premura por estas obras que hoy comentamos, y si bien tuvimos tiempo y ocasión de contemplar infinidad de iconos, repartidos por iglesia y museos, nuestra mirada solo se recreaba en aquellas pinturas cuya belleza guardaba semejanzas con las del gótico y prerrenacimiento italiano, en suma, con el clasicismo mediterráneo grecorromano, donde estábamos instalados.

Creemos que también la historia de la ortodoxia se deja influir por la fuerza expansiva de la historia del arte occidental, habiendo ocasiones y circunstancias en que la mezcla lleva a la confusión. Cuando los grandes historiadores de la ortodoxia (¿o debemos decir teólogos?) como Grabar, Evdokimov, Zibawi, Miliayeva, Ivanov o Passarelli entre otros, abordan el fenómeno del icono, no pueden sustraerse a seguir una metodología de orden cronológico y regional, como si los modelos eclesiales de los iconos estuviesen sometidos, cual el arte occidental, a estas circunstancias que influyen en su estilística. Igualmente pretenden establecer comparaciones y paralelismos entre estos dos conceptos pictóricos, por lo que no es infrecuente acudir a los retratos de el Fayum (figura 19) para explicar la mirada penetrante de los iconos; igualmente, con la pintura bizantina y románica, quieren establecer semejanzas con las esquemáticas líneas del icono; y la torpeza de un arte popular de los exvotos, con el abandono intencionado del virtuosismo formalista de la pintura ortodoxa.

Comprendemos que es difícil exponer, para extraños, y más para los no cristianos, los condicionantes espirituales que afectan al icono ortodoxo, pues nuestra experiencia nos dice lo difícil que es adentrarse, desde la iglesia católica romana, en el espíritu de la iglesia oriental. Mayor dificultad cuando pretendemos llegar a la sensibilidad y experiencia cristiana desde un materialismo o un agnosticismo más o menos consciente. Como dice el jesuita Padre Plazaola “La religión no puede ser estudiada sino desde dentro. Esta es la peculiaridad de la psicología de la religión, que solo en la experiencia personal, es decir, en la fe misma, puede darse la realidad del objeto que se pretende estudiar”.

Debiera bastarnos comparar la “preparación” y sus consecuencias, entre los autores de los iconos y los

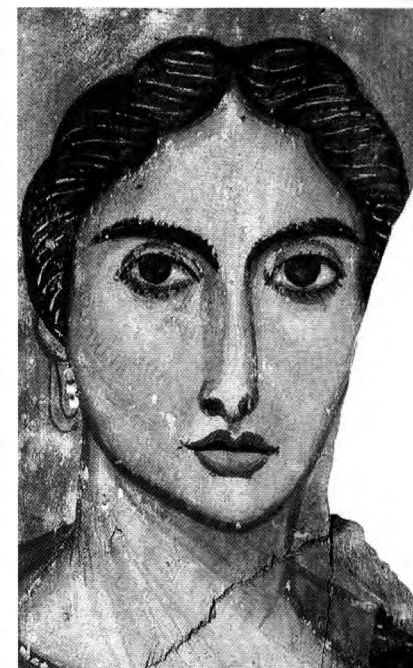


Figura 19

pintores de temas religiosos católicos, que ya hemos indicado más arriba; quizás de este modo podamos entender mejor las variantes, a veces sutiles y otras de bulto, que existen entre estos dos tipos de pinturas.

En primer lugar, la preparación del pintor occidental se basa en el estudio de las formas, los colores y las técnicas de la representación mimética, con modelos de bellas formas clásicas; sus ciencias son la anatomía, la proporción, la perspectiva, la composición y la observación de la naturaleza; los temas de sus obras son el mundo material y sus fenómenos, en suma, es un profesional de la pintura, para el que nada afecta su talante moral. El pintor de iconos, muy al contrario, es un consagrado al servicio de la Iglesia; su consagración le conduce a la santidad personal; su estudio abarca las regladas técnicas de la pintura, y vive entregado a la oración, el estudio de la Palabra y la Tradición, el ayuno y la penitencia; vive la liturgia eclesial y de ella se nutre. Los temas de sus pinturas son exclusivamente religiosos. Como bien sabemos por el Manuscrito del Monte Athos, los consejos al iconógrafo se vuelcan sobre su vida espiritual "...el ayuno de los ojos, la oración con lágrimas, para que Dios penetre en el alma...y el temor de Dios, pues es un arte divino transmitido a nosotros por el mismo Dios...".

Estos dos modelos de pintor han de producir obras afectadas por la diferente preparación y dedicación. Sirva el siguiente ejemplo: Andrei Ruvlev, artista ruso, del que sabemos no mucho, es tenido por uno de los más grandes iconógrafos. Vive entre los años de 1370 y 1430, se considera su obra cumbre la gran tabla que pintó para la Iglesia de la Trinidad del monasterio de Zagorsk en 1425, representando "La Trinidad", hoy en la Galería Tretyakov de Moscú. (Figura 5, Trinidad de Ruvlev) Véase también su singular "Cristo redentor" del Iconostasio de Zvenigorod, (158 x 106 cm.) hoy en la Galería del estado de Moscú (figura 20) Es un religioso que llevó vida de ejemplar



Figura 20

santidad; ayunaba y rezaba al comienzo de cada jornada, siendo ejemplo de virtud, y por ello la Iglesia lo reconoce entre sus santos. Incluso el Concilio "Cien Capítulos" de 1551, propuso a los iconógrafos rusos los trabajos de Revlev "como modelos perennes".

En contraste, y casi simultáneamente, pinta en Italia el carmelita Fra Filippo di Tomasso, prototipo del hombre inmoral; enjuiciado por fraude y raptor de la monja Lucrecia Buti que le servía de modelo, comete toda clase tropelías, de las que solo le salvan de la justicia la protección de la familia Médici. Como era propio de la época, pintó temas religiosos. (Figura 21. Fra Filippo Lippi.)

Comparando las pinturas de estos dos artistas es fácil establecer la diferencia entre ambos. Frente a la espiritualidad, esquematismo y sentido simbólico del primero, contrasta la sensualidad material y el regusto por las formas del segundo.

Tal vez parezcan estos ejemplos muy rebuscados y extremos, por ello nos parece oportuno traer a comparación otro santo, esta vez de la Iglesia católica: el dominico Fra



Figura 21



Figura 22

Angélico, quien en esos mismos días pintaba en su convento de Florencia. (Figura 22) (Anunciación. c.1432-1434. Tempera sobre tabla 175 x 180. Museo Diocesano, Cortona, Italia)

Es cierto que aquí la diferencia es más sutil, recientemente el Papa Juan Pablo II lo proclama patrón de los pintores, y la Iglesia católica reconoce en él una vida ejemplar. Su pintura tiene una delicadeza y una sensibilidad que puede confundirnos. De hecho su iconografía inunda iglesias y oratorios católicos con sus prototipos, y el mismo Papa no escatima elogios a su obra “angelical”. Es, por ello, que en esta comparación, podemos equivocarnos, confundiendo el concepto y hondura específica del icono ortodoxo, con la pintura religiosa, incluso piadosa y bella, de este santo dominico. Porque, efectivamente, aquí es el sentimiento, una belleza humana y sensual la que excita nuestra vista, remitiéndonos a la perfección de los modelos humanos. En esta Anunciación, pintada al temple sobre tabla, entre los años 1432 – 34, apreciamos una gran delicadeza en el trato del modelo humano idealizado. El espacio, contenedor de las formas huma-

nas, se preocupa de la profundidad perspectiva que seduce al ojo. Esta pintura está hecha para emocionar por los sentidos. Exponíamos antes el concepto de “experiencia estética” frente al concepto de “experiencia religiosa”, y no encontramos mejor ejemplo para clarificar tan sutil distinción, que enfrentar esta obra maestra de Fra Angélico con la de Ruvlov, o con la Anunciación de Ustjug, procedente de la Catedral de la Dormición del Kremlin, sobre 1180 (figura 23) Aunque bien sabemos que se trata de “experiencias”, “vivencias”, muy difíciles de comprender desde la razón y la lógica, y mucho más difícil de transmitir con mis imprecisas palabras.

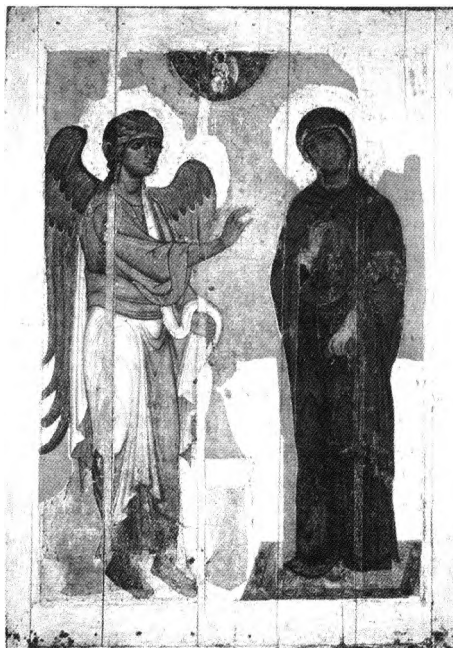


Figura 23

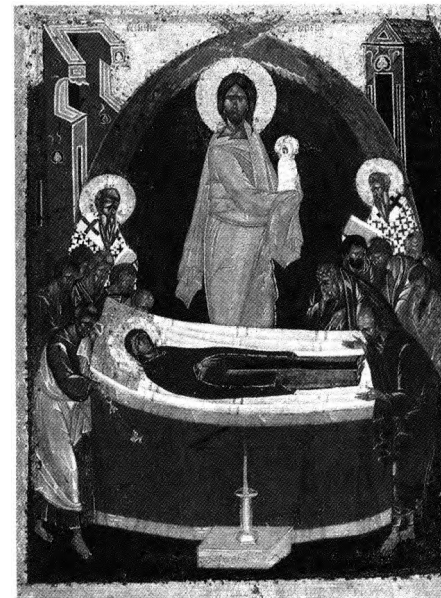


Figura 24



Figura 25

Todavía, para una mayor identificación sobre la idea que expone-mos, podemos recurrir a otro ejemplo pictórico de mayores similitudes. Un tema común: el Tránsito de la Virgen, o Dormición de la Madre de Dios, como gustan decir a los ortodoxos, de Teofanes el Griego, (figura 24, Dormición de Teofanes el Griego), con el conocido “Tránsito de la Virgen” de Mantenga, en el Museo del Prado. Más similitudes no pueden encontrarse: pintadas con poca diferencia de años, Cristo recoge el alma de la virgen para elevarla al cielo. A la obra del Mantenga del Museo del Prado, de 1461, le falta el fragmento de Cristo en la parte superior de la tabla, que se encuentra en la Colección M. Baldi de Ferrara). (Figura 25, Fragmento del Tránsito de la Virgen del Mantenga, Museo del Prado).

Y para establecer una mayor diferencia de forma y concepto podemos comparar el tema del conocidísimo escorzo de “Cristo yacente” de Mantenga, con el mismo tema de la figura 26, Cristo yacente ortodoxo) El antagonismo entre estas dos pinturas es tan evidente que sobran todos los comentarios...

X. DE LAS IMAGENES CRISTIANAS

El Cristianismo nace en el seno del pueblo judío; arrastra sus tradiciones. Es su misma Ley que Cristo “no viene a abolir”. En el Antiguo Testamento Dios se manifiesta en el Espíritu y por los Profetas: nadie le ha visto. Es el innumerable, el Invisible, el inmaterial, y por ello el irrepresentable para los humanos. “Yo soy el que soy”, logra arrancarle la insistencia de Moisés. No hay en la tradición judía lugar para la representación artística, animal o humana. Es una prohibición que parte desde el primer mandamiento bíblico: “No te harás imagen, ni ninguna semejanza de lo que esté arriba en el cielo, ni abajo en la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra...” (Ex.20,3-5) Es bien conocido en la historia el sentir iconofóbico de los judíos; el propio Cornelio Tácito, ya desde el primer siglo cristiano, dice: “Los Judíos adoran un Dios que está en sus mente solamente. Consideran profanos a los que hacen imágenes de dioses con materiales corruptibles a semejanza del hombre... Por lo tanto no permiten imágenes en sus ciudades o templos” (Hist. V, IV)

Cierto que es una larga etapa, y desde el Génesis encontramos algunas pequeñas muestras de iconografía judía, como excepción a la regla general: la voz de Dios le indica a Moisés que fabrique un báculo con una serpiente de bronce enrollada; el Arca de la Alianza con sus querubines con cabezas humanas, el becerro que fundió Aarón cuando Moisés estaba en el monte santo, o los misteriosos “serafines” del libro de los Jueces, junto a otras muestras. Pero hay que especificar que nunca fueron imágenes de Dios ni de sus “portavoces” los profetas. Más bien lo icónico judío son anécdotas irrelevantes en su larga tradición iconoclasta.

Pero, Dios se ha mostrado a los ojos humanos en la plenitud de los tiempos: “Este es mi hijo muy amado, escuchadles”. Una vez aceptada la presencia icónica de Dios, en su hijo Jesucristo por la Encarnación (“El Padre y yo somos una misma cosa”; “El que me ha visto a mí, ha visto al Padre” (Jn. 14.9) etc.) ya no debió existir dificultad en la representación material de las imágenes para una visión de Dios. La tradición recogida por los apóstoles, y los evangelios, lo mismo que las imágenes, persiguen dar a conocer el mensaje de salvación, quieren ser didácticos y buscan la identificación y esencia del mensaje antes que aspectos más circunstanciales. No nos han transmitido detalles que nos permitan reconstruir la imagen humana de Dios, ni siquiera en Jesucristo, sino la esencia de su doctrina

(Volvemos con ello a los conceptos de esencia y apariencia, que va a particularizar la pintura del icono frente a otras pinturas). Por ello, las primeras imágenes cristianas, tienen una gran carga de símbolos orientados a ese fin. Esto, unido a la singular manera de expansión del cristianismo, de forma más o menos clandestina, incluso con prohibiciones y persecuciones, facilitará una iconografía críptica y simbólica, que mantendrá sus persistentes y profundas raíces en la pintura oriental.

Las dificultades de la ley mosaica no habían desaparecido para los cristianos. Las primeras persecuciones obligaban a códigos morfológicos tomados de la iconografía pagana. Pero no fue solo la persecución de los tres primeros siglos, porque una vez promulgado el Edicto de Milán, el cristianismo dejó de ser perseguido oficialmente. La “nueva Roma” que levanta Constantino a orillas del Bósforo, será el núcleo oriental de la Iglesia cristiana, en cuyo estilo bizantino enraizaran las formas de lo que será el “estilo” de la pintura de iconos.

Junto al auge que imprimen a la Iglesia los grandes padres, profundizando las bases teológicas y doctrinales (dogma, moral y culto), surgen desacuerdos que afectarán a la representación y liturgia de las imágenes. El movimiento iconoclasta tuvo varias facetas y protagonistas que actuaron en favor y en contra, llegándose en ocasiones a situaciones de gran tensión y virulencia. Es como “una cuestión larvada” que tuvo constantes rebrotes tanto a favor como en contra. Hasta que el Papa Adriano I convoca el Segundo Concilio de Nicea el año 787, y se estabiliza, dogmáticamente, este problema relacionado con las imágenes; aunque no faltarán opiniones y desacuerdos con el uso y culto de las mismas.

Intervienen muchas circunstancias, y fueron los furibundos iconoclastas quienes nos han privado de conocer mayores testimonios de tantas

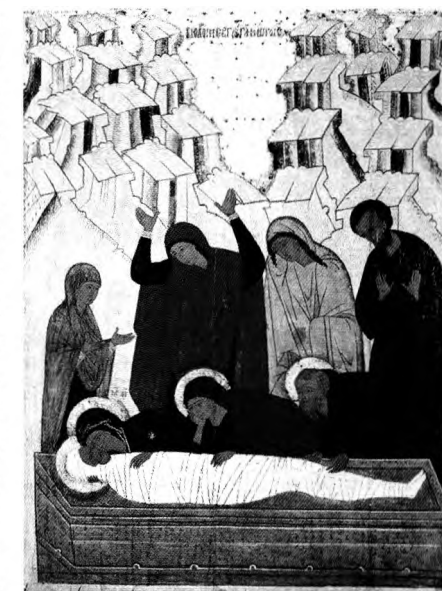


Figura 26

pinturas de la primitiva iglesia. Son ausencias icónicas irreparables que la arqueología trata de recomponer con tan exigüos restos. Han llegado hasta nosotros como más antiguas, aunque muy alteradas por el tiempo, (aparte de mosaicos, murales y otros soportes pictóricos que aquí excluimos como propiamente iconos).

Entre estos cuadros sobre madera pintada a encáustica, tenemos en Roma la “Virgen de la Clemencia” en Santa Maria de Trastévere, y la “Virgen con el Niño” de Santa Maria Nova (Santa Francesca romana) o esta Virgen en trono, entre San Teodoro y San Jorge, del siglo VI, del Monasterio de Santa Catalina en el Sinaí (detalle de la cabeza). (Figura 27)...

Pero es la historia del Cisma, o separación de las Iglesias de oriente y occidente, la que marcará la peculiar manera de entender la pintura del icono que aquí nos preocupa. Fue un largo proceso esta separación entre la Iglesia católica romana y la ortodoxa de bizantina. Aquella se adentra en una cultura visigoda y en una edad media ensimismada en la espiritualidad que irradian los monasterios y abadías, como por ejemplo, la de Cluny; las iglesias ortodoxas se expanden por muchas regiones orientales como Grecia, Bulgaria, Rumania, Egipto o Rusia entre otras, y muchos de sus monjes se refugian en la vida espiritual, como la que floreció en el Monte Athos.



Figura 27

Las iglesias ortodoxas parten del Patriarcado de Constantinopla, la Nueva Roma de Oriente, donde se instala el Imperio Bizantino, abarcando un periodo que se puede limitar entre el año 330 al 1453. Su esplendor icónico se expande, naturalmente, después de superados los movimientos iconoclastas bizantinos en el 843. Su liturgia, y por ello la afirmación pictórica del icono, está asociada al fenómeno del monacato extendido por Egipto, Palestina, Asia Menor y Siria.

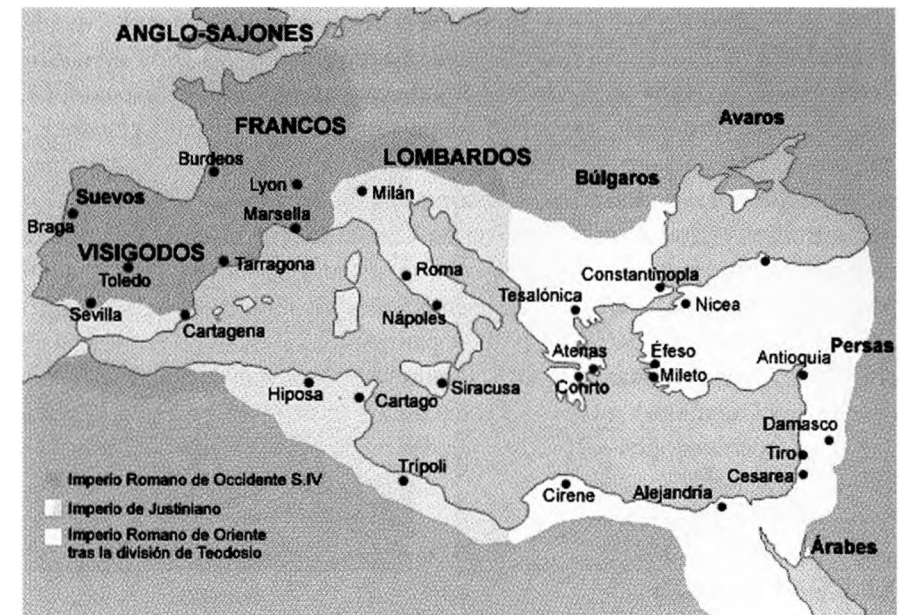


Figura 28. Fragmento del Mapa del Imperio bizantino en el siglo IV)

En su expansión tuvo cierta influencia las dificultades del idioma. Es importante, por ello, la creación del nuevo alfabeto de los misioneros San Cirilo y San Metodio en el año 862, que hemos comentado. Así se extendió por Bulgaria y, un siglo después, con Vladimiro I en el 988 se introduce el cristianismo ortodoxo en Rusia. Si las relaciones entre estas iglesias y la católica romana tuvieron una larga historia de aceptaciones y alejamientos, el cisma parece definitivo en tiempos del patriarca Miguel el Cerulario sobre el 1054. No cesan los intentos de entendimiento pero con la conquista otomana de Constantinopla, en 1453, queda definitivamente rota la relación de las iglesias de oriente con occidente.

Estas situaciones de las iglesias ortodoxas son importantes para comprender, dentro de la unidad estilística y conceptual de los iconos ortodoxos, las variantes que imponen las escuelas que se desarrollan en torno a las representaciones iconográficas.

Si al principio el término “icono” era aplicable a toda imagen, o al retrato, hoy aceptamos la palabra como una realidad estético-religiosa singular. La imposibilidad de representar la imagen de Dios, “a quien nadie ha

visto”, y la prohibición paleo testamentaria de representar imágenes, quedó resuelta con la Encarnación de Cristo, imagen visible del Dios invisible, verdadero icono de Dios. La herencia judaica, carente de tradición icónica, la recogen los primeros cristianos, quienes unas veces por las persecuciones y otras por la falta de tradición, se valieron de símbolos e imágenes prestadas de otras culturas, para testimoniar la presencia cristiana en los tres primeros siglos. Con la victoria de Constantino y el edicto de Milán el cristianismo puede hacer público su mensaje, aunque no fue tan fácil ponerse de acuerdo sobre las representaciones de imágenes. Son muchos años y controversias entre teólogos y padres de la Iglesia, no exentos de complicaciones políticas, sociales y culturales, las que han marcado las (para los occidentales) sutiles variantes de los estilos pictóricos de los iconos pero, acercándonos a ellos, se pueden apreciar las ricas matizaciones que los caracterizan.

XI. CONCLUSIÓN

Tendríamos que entrar en la historia pormenorizada de este singular fenómeno de la iconografía ortodoxa, para distinguir la rica gama de manifestaciones que pasan desapercibidas a la superficial mirada del espectador occidental. Hoy, afortunadamente, se están volviendo los ojos de las personas cultas, y también religiosas, hacia esa parcela que tanto nos ha intrigado, y se está arrojando nueva luz que permitirá en un futuro el goce pleno de estas maravillas del arte y la fe cristiana. Las muchas publicaciones de divulgación, sobre este tema, están favoreciendo su mejor conocimiento; a esos efectos agregamos una mínima, pero fundamental bibliografía, relativamente reciente.

No cabe en un breve artículo todo lo que son y significan los iconos ortodoxos. Solo hemos querido señalar la dificultad que encierra abordarlos exclusivamente desde un contexto pictórico. Igualmente, o más difícil aún, explicarlos desde una postura de fe y experiencia religiosa, que requiere la colaboración personal del espectador.

Hemos dejado para otra ocasión su enfoque pictórico, tanto técnico como estético, recorriendo su amplio simbolismo y significado, que requeriría más ilustraciones para adentrarnos, por la vista, en las propiedades formales y cromáticas. Hoy no es difícil encontrar en los libros de historia

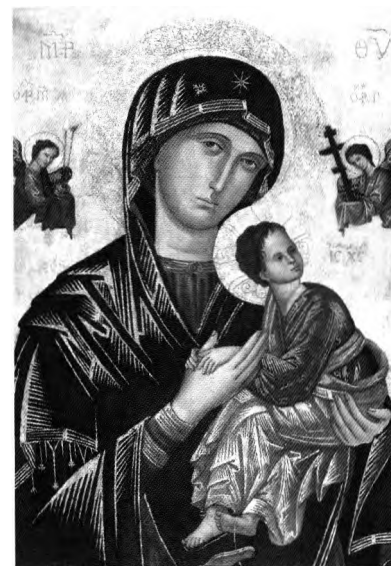


Figura 29



Figura 30

del arte los estudios estilísticos y comparativos entre ciertos iconos y los Cimabue, Duccio, Bonaventura Berlinghieri, etc.

De igual modo, queda pendiente una clasificación, que agrupe de manera menos convencional que la histórica y geográfica, esa aparente confusión que nos lleva desde la contemporaneidad estilística a obras distantes en el tiempo y el lugar. Hace unos años se pusieron de moda los iconos, aunque me temo que fue moda por lo exótico de sus formas en nuestro contexto de imágenes católicas. No es extraño que en nuestras iglesias y capillas tengan una presencia, como la “Virgen del Perpetuo Socorro”, (figura 29) prototipo de los iconos de la “Madre de Dios” en la ortodoxia, imagen cuya devoción ha arraigado en Occidente, pese a su origen incierto en Malta en el siglo XV. También ha hecho posible que las pinturas de Kiko Argüello, de la Catedral de Madrid (figura 30), tengan esa iconografía en el ábside (No exenta de controversia, por cierto). Y tantas otras pinturas que proliferan por nuestra geografía, últimamente, gracias a esa moda que comentamos. Aunque nos tememos que solo hemos importado la “apariencia”, sin haber profundizado en su “esencia”.

Y por último, solo he querido evidenciar mi fracaso personal, cuando pretendí abordar los iconos ortodoxos, “solamente” pertrechado con mis

experiencias y teorías pictóricas, como si de unas pinturas más se tratara. Quedan por exponer muchos otros extremos, pues el estudio de estas misteriosas imágenes no se agota con esta personal reflexión. Un trabajo así requiere la experiencia de la imagen y, ante esa presencia, meditar con humildad sus significados, degustando tantas facetas como nos brindaría su profunda contemplación.

Juan Cordero Ruíz
Universidad de Sevilla

BIBLIOGRAFIA

- Brenske, Helmut. Iconos / Helmut Brenske. Barcelona Iberlibro, 1992.
- Bihalji Merin, Oto. Fresques et icones : l'art médiéval serbe et macédonien. / Bruxelles Elsevier, 1958.
- Burckhardt, Titus. Principios y métodos del arte sagrado. Éditions Dervy. Paris, 1976.
- Donadeo, Maria. Iconos de Cristo y de Santos. Ediciones Paulinas. Madrid, 1990.
- Donadeo, Maria. Iconos de la Made de Dios. Ediciones Paulinas. Madrid, 1991.
- Duchet-Suchaux, Gaston, y M. Pastoureau. La Biblia y los santos. Alianza Editorial, Madrid, 1996.
- Eliade, Mircea. Lo sagrado y lo profano. Editorial Labor, SA. Barcelona 1992.
- Elka Bakalova El mundo del icono desde los orígenes hasta la caída de Bizancio. Madrid : San Pablo, 2002.
- Evdokimow, Paul. El arte del Icono. Teología de la belleza. Publicaciones Claretianas. Madrid, 1991.
- Ferrando Roig, Juan. Iconografía de los Santos. Ediciones Omega, SA. Barcelona, 1950.
- Fraternidad Monástica de la Paz. El icono, una ventana hacia el misterio. THEOFANIA. Logroño, 1992.
- Giraud, Mariee-Françoise. Aproximaciones a los iconos. Ediciones Paulinas. Madrid, 1990.
- Grabar, André. Las vías de la creación en la iconografía cristiana. Alianza Forma. Madrid, 1985.
- L'Iconoclasme Byzantin. Collège de France, París 1957.
- Guardini, Romano. Imagen de culto e imagen de devoción. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1960.
- Harries, Richard. El arte y la belleza de Dios. PPC, Editorial y Distribuidora, SA. Madrid, 1995.
- Herwegen, Ildelfonso. Iglesia, arte, misterio. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1960.
- Ivanov, Vladimir. El gran libro de los iconos rusos. Ediciones Paulinas. Madrid, 1990.
- Leroy, Alfred. Origen del arte cristiano. E. Casal i Vall..Andorra, 1958.
- Loon, Maurits N. Van. Anatolia in the second millenium .Leiden E.J. Brill, 1985.
- Quenot, Michel. El Icono. Desclée de Brouwer,SA. Bilbao, 1990.
- Miliayeva, Liudmila. El Icono ucraniano. Parkstone Publishers, San Petersburgo, 1998.
- Passarelli, Gaetano. Icono. Festividades bizantinas. Editorial Libsa. Madrid, 1999
- Plazaola, Juan. Historia y sentido del arte cristiano. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 1996.
- Réau, Louis. Iconografía del arte cristiano. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1996
- Sendler, Egon, (S.I.) L'icône : image de l'invisible : éléments de théologie, esthétique et technique Descleé de Brouwer, 1981.
- Varios, Dios muestra su rostro de Madre. 2 volúmenes. Fraternidad Monástica de la Paz. Alicante, 1997
- Villalobos i Martínez Pontrémuli. Introducción al mundo de los iconos /. Madrid PS, 2000
- Weitzmann, Kurt. The icon : hol y images, sixth to fourteenth century . New York George Braziller, 1978
- Zibawi, Mahmoud. Iconos, Sentido e historia. Editorial LIBSA. Madrid, 1999
- Zweig, Philip. Icons : 11th-18th centuries. New York : Parkstone, 2004

Además de esta bibliografía básica recomendamos las innumerables páginas que se encontraban en Internet el día 18 de abril de 2005.